

A PERMANÊNCIA DOS SÍMBOLOS TERIOMÓRFICOS NA ARTE E NA PSIQUE

Sandro Leite

Faculdades Metropolitanas Unidas Educacionais

Liliana Liviano Wahba

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Recebido em: 29/12/20202

1ª revisão em: 13/02/2023

Aceito em: 22/06/2023

RESUMO

O artigo trata de símbolos teriomórficos – referidos a animais. A importância que exercem pode ser atestada pela permanência na arte (pinturas parietais até os grafites contemporâneos) e na psique. A perpetuação de símbolos e temas é tratada por estudos como os de Aby Warburg em história da arte, com as noções de *Kulturgeschichte*, *Pathosformel* e *Mnemosyne*: a recorrência de temas, emoções e comportamentos revela a perpetuação de símbolos interligados à cultura. Essa recorrência simbólica, em termos psíquicos é entendida por C.G. Jung mediante as noções de arquétipo e inconsciente coletivo. Autores contemporâneos a Warburg e a Jung e seus respectivos conceitos, bem como a apresentação de algumas obras de arte, ilustram a importância dos símbolos teriomórficos. Aventa-se a hipótese de que seja uma necessidade psíquica de reunir a natureza biológica, sua força desejante instintiva com a esfera da mente e do sentido de ser constantemente renovada.

Palavras-chave: símbolos teriomórficos; arte; psique; Aby Warburg; C. G. Jung.

THE PERMANENCE OF TERIOMORPHIC SYMBOLS IN ART AND IN THE PSYCHE

ABSTRACT

Teriomorphic symbols refer to animals. The importance they exercise can be demonstrated by the permanence of these symbols both in art (parietal paintings to contemporary graffiti) and in the psyche. The perpetuation of symbols and themes is dealt with by studies such as those by Aby Warburg in art history: Kulturgeschichte, Pathosformel and Mnemosyne. The recurrence of themes, emotions and behaviors reveals the perpetuation of symbols intertwined with culture. This symbolic recurrence, in psychic terms, is understood by C.G. Jung through the notions of archetype and collective unconscious. Contemporary authors of Warburg and Jung and their respective concepts, as well as the presentation of some works of art illustrate the importance of teriomorphic symbols. It is hypothesized that it is a psychic need to unite the biological nature, its instinctive desiring force with the sphere of the mind and the sense of being constantly renewed.

Keywords: teriomorphic symbols; art; psyche; Aby Warburg; C.G. Jung.

LA PERMANENCIA DE LOS SÍMBOLOS DEL TEORIOMORFISMO EN EL ARTE Y EN LA PSIQUE

RESUMEN

Los símbolos teriomorfos se refieren a los animales. La importancia que ejercen puede ser atestiguada por su permanencia en el arte (pinturas parietales hasta grafitis contemporáneos) y en la psiquis. La perpetuación de símbolos y temas es abordada por estudios como los de Aby Warburg en historia del arte: Kulturgeschichte, Pathosformel y Mnemosyne: la recurrencia de temas, emociones y comportamientos revela la perpetuación de símbolos entrelazados con la cultura. Esta recurrencia simbólica, en términos psíquicos, es comprendida por C.G. por Jung a través de las nociones de arquetipo e inconsciente colectivo. Autores contemporáneos de Warburg y Jung y sus respectivos conceptos, así como la presentación de algunas obras de arte, ilustran la importancia de los símbolos teriomorfos. Se plantea la hipótesis de que se trata de una necesidad psíquica de unir la naturaleza biológica, su fuerza instintiva deseante con la esfera de la mente y el sentido de renovarse constantemente.

Palabras clave: símbolos del teoriomorfismo; arte; psique; Aby Warburg; Carl G. Jung.

INTRODUÇÃO

Símbolos são potências criativas que reúnem cognição e emoção cuja visualidade os torna passíveis de serem apreciados e parcialmente compreendidos. O símbolo se refere àquilo que foi unido (*syn* = junto + *ballein* = lançar, arremessar, atirar), ou seja, é o produto de natureza complexa por abarcar o que é pressentido, mas ainda não totalmente consciente. Esse caráter paradoxal exime o símbolo e suas manifestações simbólicas de uma definição redutiva e mantém aceso o sentido dialógico diante da polissemia das imagens. O símbolo pode nutrir-se tanto das evidências de experiências coletivas quanto pessoais renovando-se com novas dimensões de significados.

Considerar o símbolo e sua natureza complexa é consonante com os estudos efetuados por autores contemporâneos a partir da segunda metade do século XIX e primeira do século XX a C. G. Jung, como Philipp Wilhelm Adolf Bastian e suas preciosas contribuições nos campos da etnografia, antropologia e psicologia; em especial, o termo *Elementargedanke*, condizente com o conceito de ideias elementares e de uma estrutura psíquica básica – fonte intrapsíquica comum, influenciou em parte a noção de arquétipo de Jung, ainda que ele tenha se afastado dessa formulação para sua conceituação final sobre arquétipos (Shamdasani, 2015). O sociólogo Maurice Halbwachs é o primeiro a se utilizar do conceito de memória coletiva, e o psiquiatra e psicanalista Hermann Rorschach, interessado em utilizar uma técnica projetiva para fins psicodiagnósticos, com o estudo das manchas de tinta, demarcou um postulado entre disposições pessoais e coletivas. Em outra vertente, o russo Lev Semenovitch Vygotsky trouxe importante contribuição no campo da psicologia, em especial seu estudo da linguagem e dos sistemas simbólicos e desenvolvimento mental imbricado nas relações social e ambiental (bio-interacionismo).

De especial interesse, Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg, lançou as bases para se pensar que o estudo da história da arte está alicerçado nas inter-relações entre algumas disciplinas, como a arte dramática, a religião e a poesia. Esse pensamento é a chave da psicologia complexa, expressão utilizada por Jung a partir da década de 1930 para justificar o estudo das 'humanidades' na perspectiva de relações múltiplas (Shamdasani, 2015).

Segundo Shamdasani (2015), Jung procurou problematizar alguns debates relevantes na filosofia, na psicologia, na sociologia, na biologia, na antropologia, na religião comparada, e em outros campos, com o objetivo de formular uma disciplina abrangente da psicologia. A psicologia seria a disciplina fundamental para estabelecer relações com outras disciplinas, por ser a única capaz de apreender o fator subjetivo.

Os estudos psicanalíticos são as primeiras tentativas que ilustram a preocupação de se lançarem as bases de uma psicologia aplicada ao estudo da arte e, em especial, à psicobiografia, ou seja, a tentativa de compreender a obra de arte a

partir da vida do artista, das experiências na infância (Gaillard, 2017). Essa psicanálise aplicada à arte vinha sendo delineada por psiquiatras, a partir do final do século XIX, como resposta aos interesses dos românticos que lançaram um novo olhar sobre as criações derivadas de contextos não acadêmicos, como a arte das crianças e dos loucos. Na contemporaneidade, a *Outsider Art* pode ser considerada uma das classificações que abarcam essas produções 'desviantes' diante do cenário artístico convencional.

No estudo sobre Leonardo da Vinci (Freud, 2013), elogiado por Jung, é reveladora a exposição de um método de análise que privilegia os eventos pessoais relacionados à infância e à manifestação do complexo materno, inaugurando assim um estudo comparativo do material histórico. É nessa vertente que Jung (1911/2016) elaborou, posteriormente, uma análise simbólica a partir de um caso público de sua época, avançando a partir do complexo materno rumo ao substrato arquetípico, ou seja, colocou em prática suas observações clínicas e intuições sobre a transpessoalidade. A fixação na personalidade do complexo é por Freud defendida como um fator dinâmico suficientemente capaz de compreender a obra do artista (sua intenção), enquanto Jung o insere dentro um campo com significativos imbricamentos.

Ou seja, quando Jung (1929/2013) se debruçou sobre o estudo da arte, interessou-se pela complexidade com que aquela se apresenta: capaz de "traduzir o indizível em formas visíveis" (p. 61), um meio de contato com o "eterno desconhecido, o eternamente outro" (p. 61), referindo-se ao aspecto transpessoal – a função social e coletiva da arte que ultrapassa a individualidade de seu criador.

O interesse pelas diversas expressões artísticas visuais é notável tanto em Warburg quanto em Jung. Ambos viajaram para outros continentes e entraram em contato com culturas não europeias, interessaram-se pela história comparada e pela intuição de uma fonte comum humana de expressão.

O modelo arquetípico inaugurado por Jung e o destaque dado às influências culturais para a psique individual abre espaço para introduzir o termo *Kulturgeschichte* no campo da psicologia da arte e da relação entre psique e processo criativo, um dos conceitos elaborados por Aby Warburg, junto a *Pathosformel* e *Mnemosyne*. Estes se inter-relacionam e fundam um modelo não ortodoxo de pensamento. A viabilização desse modelo é difícil e desafia os estudiosos que se voltam às obras do historiador na tentativa de compreender que uma disciplina isolada abarca uma ínfima parcela na visualização e na apreciação de um determinado fenômeno que sempre terá dimensões não abarcáveis.

Kulturgeschichte se refere à cultura como uma totalidade ao considerar que o estudo das humanidades se estabelece por meio de inter-relações, o que ia de encontro à tendência de especialização das disciplinas vigente na época. Gombrich (1986) escreveu que o senso vanguardista das ideias de Warburg corria paralelamente aos desdobramentos da psicologia e embora não se interessasse

pela teoria freudiana tendo mais afinidade com Jung, Warburg não citou nenhum destes autores em sua obra.

Ao se debruçar sobre a história da arte e adotá-la como projeto de um vasto conhecimento, Warburg não a via como uma disciplina isolada, mas como um dos aspectos da história da civilização. Mais recentemente, Didi-Huberman (2013) considerou que “a psique deixa vestígios na história, abre caminho e deixa sua marca nas formas visuais” (p. 190). Pode-se dizer que uma das funções da arte seja a de tornar visível um sentimento, um desejo, um fato histórico, uma sensação, histórias que podem ser contadas e transmitidas ao longo do tempo, desde os primeiros registros de arte parietal até o contemporâneo. Até certo ponto, a concretude dos materiais utilizados na realização das obras de arte parece, nesse sentido, o meio mais pertinente (por ser possivelmente o mais antigo e duradouro) para contar e preservar a história das experiências humanas.

O termo *Pathosformel*, o segundo conceito que aqui interessa, adotado por Warburg, pressupõe o encontro com imagens preexistentes que são transmitidas pela memória, por meio das gerações (os livros de arte são importantes registros na perpetuação de ideias e imagens), a partir de experiências do que é vivido, imaginado, tornado imagem e recordado. Essa talvez tenha sido a principal justificativa para a realização de vários estudos sobre arte em relação aos mestres antigos, a começar por obras renascentistas florentinas, como as pinturas de Botticelli, de Ghirlandaio, Francesco del Cossa, Poliziano, Pico della Mirandola, bem como as flamengas de Memling, Van der Goes e Dürer. Warburg está menos interessado em descrever as origens ou em compreender as fontes de inspiração do que sondar o caráter de sobrevivência das tradições pagãs nas imagens do renascimento. Nesse aspecto, ele difere radicalmente das presunções de Freud e do interesse pela artepsicopatológica inaugurada pelos estudos da psiquiatria, no final do século XIX.

Ao considerar que a memória deixa vestígios, Warburg se debruçou sobre a arte e outros produtos culturais, na tentativa de traçar paralelos, ressonâncias que os aproximassem significativamente, independentemente de uma relação cronológica. De outro lado, rejeitou a autonomia dos valores estéticos (a noção romântica de arte pela arte), que tendia a desvincular o trabalho de arte individual do âmbito social e político.

Importante considerar que os estudos sobre a memória coletiva inaugurados por Maurice Halbwachs ou o de memória social (Candau, 2016), termo mais atual, bem como a ideia de inconsciente coletivo de Jung, se assentam em termos amplos na transmissão dos motivos ancestrais para as sociedades futuras. É necessário destacar, entretanto, que para Jung não há imagens pré-existentes, mas emergência destas em distintos contextos, ou seja, são atualizadas de acordo com a época, o momento, fundadas em um substrato estrutural da psique comum à humanidade. A arte, nesse sentido, cumpre um papel fundamental na transmissão de ideias, sentimentos, costumes que são materializadas pelas imagens, tornando-

se assim um meio para que a relação com o passado possa ser revivificada e reatualizada.

Warburg visava mais às forças móveis que movimentam a expressão, diferentemente dos formalistas que buscavam formas determinadas e delimitadas. Considerando que os objetos da arte são frutos de experiências e refletem uma dinâmica que não se esgota no produto acabado, a inesgotabilidade de recursos torna-se uma grande dificuldade para o pesquisador, que precisa se movimentar nas várias possibilidades conectivas que obras de diversos períodos possam evocar junto às mais diversas materialidades, como, por exemplo, o estudo do movimento presente na obra *O Nascimento de Vênus*, do pintor renascentista Sandro Botticelli (Michaud, 2013). Warburg mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Emoções internas, tensões, soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte, em que se manifesta um afeto da mesma natureza revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg (2015), nascem “fórmulas típicas do páthos” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade.

Didi-Huberman (2013) e autores como Giorgio Agamben e Salvatore Settis, estudiosos que se debruçaram sobre os escritos de Warburg, identificaram nesse exercício incansável de observação e constatação de relações significativas um ineditismo no modo de tratar conexões entre forma e conteúdo: uma indissolúvel imbricação entre carga afetiva e fórmula iconográfica. Equivale a dizer que uma obra não representa apenas um conteúdo, uma emoção; é a manifestação, na visualidade, de um determinado conteúdo que se atualiza e se faz reconhecível num tempo e espaço (ou pelo menos parcialmente), a partir das “fórmulas típicas do páthos”. Segundo Warburg (2015), há um “mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu” (p. 367).

Do interesse em relacionar e registrar imagens, principalmente as que sobreviveram, nasce o Atlas de imagens – *Mnemosyne* (Figura 1), uma obra que ocupou Warburg de 1924 até sua morte, em 1929. Na ocasião de sua morte deixou mais de 60 mil exemplares de livros e 63 painéis. O Atlas estava diretamente vinculado ao projeto da biblioteca de quatro andares, em Hamburgo, a Biblioteca Warburg das Ciências e da Cultura. Originalmente ele se utilizava de um pedaço de papelão preto e sobre ele dispunha as impressões obtidas a partir de registros fotográficos das obras de arte disponíveis em suas coleções de livros. Dispunha também de um arsenal de imagens, como recortes de jornal, selos, páginas extraídas de livros, cartões postais ou fotografias de temas e contextos diversos. Depois optou por estender um tecido preto sobre um chassi e fixar as fotografias com prendedores, o que facilitava o processo de acomodação e reacomodação das imagens. Os agrupamentos ou temas de imagens poderiam ser formais, como o círculo, ou algum tipo de sentimento, como o de melancolia, bem como situações

que se perpetuam (conflitos, lutas, defesas). Ainda que utilizando esse estratagema visual, segundo Michaud (2013), Warburg se interessava menos pelas significações das imagens por si mesmas do que pelas relações estabelecidas entre elas quando dispostas por proximidade.



Figura 1. Painel 39: Tema - Botticelli do Atlas Mnemosyne.

Fonte: <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2020/09/aby-warburg-posterboy-der-kunstgeschichte>

Didi-Huberman (2013) ressalta que não se tratava de dispor imagens sobre o pano preto, mas de se estabelecer um “pensamento por imagens” (p. 383), exercitando uma memória viva que se justifica pela adoção do nome *Mnemosyne*, a mãe das nove Musas e personificação clássica da memória. Essa espécie de montagem (as imagens eram justapostas) é contemporânea às vanguardas europeias, como as colagens de selos, jornais sobre tela e pintura a óleo nas obras de Pablo Picasso e Georges Braque e as instalações de Kurt Schwitters, indicando um movimento da pintura (tradicionalmente bidimensional) para o espaço tridimensional. Essa passagem denota aquilo que já vinha sendo prenunciado, por exemplo, na obra “As meninas” (1656) de Velásquez – o próprio artista é personagem dentro da pintura e, diante de sua tela, olha para fora do quadro em busca de um tema, que pode ser o próprio espectador. Uma aproximação da arte com a vida. Para Didi-Huberman (2013):

Mnemosyne é um objeto de vanguarda por ousar desconstruir o álbum de recordações historicista das “influências da Antiguidade”, para substituí-lo por um atlas da memória errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens

heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemoriais, assediada pelo tom negro das telas de fundo, que amiúde desempenha o papel de indicador de lugares vazios, de elos perdidos, de lacunas da memória (p. 406).

O Atlas de Warburg, projeto inacabado do autor, após este ter recebido alta de uma longa internação devido à depressão e possível quadro esquizofrênico, parece constelar sincronicamente os estudos sobre a memória a partir da visualidade, tanto na pintura, ilustração quanto na fotografia, tema que era de interesse nos campos da filosofia, da psiquiatria, da psicologia e da arte.

OS SÍMBOLOS TERIOMÓRFICOS: ARTE E PSIQUE

As imagens da história da arte registram, ainda hoje, a atividade criativa humana. Imagens e símbolos teriomórficos estão presentes tanto nos desenhos e pinturas inauguradas pelos habitantes das cavernas quanto nos grafites contemporâneos.

É instigante pensar que, no curso do desenvolvimento humano, os símbolos podem revivescer memórias longínquas (arcaicas) e, também mais recentes, transmitidas geracionalmente, como revelam os recentes estudos sobre a transmissão de traumas transgeracionais (Kalinowska, 2012).

Na concepção de Jung (1929/2013), “toda vida é história viva” (p. 83). Conjeturamos assim que todos os registros sensoriais, principalmente visuais, inclusive os oriundos da imaginação, compõem o arsenal de imagens que contam histórias.

De acordo com Durand (2002), pode-se dizer que as representações animais são familiares e estão presentes desde cedo no universo infantil, podendo ser facilmente identificadas nas fábulas, contos e livros infantis ilustrados. A presença dos animais é, como descreve, “objeto de uma assimilação simbólica” (p. 70), cujo caráter universalizante e plural se manifesta tanto na consciência civilizada quanto na mentalidade de povos originários.

Os símbolos teriomórficos se referem a animais variados, segundo Jung (1934-5/2006), seja dragão, serpente, elefante, leão, urso ou outro animal poderoso, aranha, caranguejo, borboleta, besouro, verme e outros. Na literatura podem aparecer como substitutos de pessoas ou tipos de temperamentos humanos, como nas Fábulas de Esopo e Jean de La Fontaine. Eco (2014) cita Giovan Battista Della Porta, em *De Humana Pshysiognomonía* de 1586, que faz comparações entre a face de animais com rostos humanos, com imagens de homem-ovelha, homem-leão ou homem-asno, estabelecendo analogia entre mundo humano e mundo animal a partir da convicção filosófica de que a potência divina manifesta sua sabedoria reguladora também nos traços físicos (Durand, 2002).

No contexto religioso, representam a mescla entre o humano e o animal, como os deuses Anúbis (egípcio) e Ganexa (indiano); podem ser símbolos de status quando utilizados como ornamentos na arquitetura, como na Casa Hoffmann na cidade de Curitiba, construída em 1890 por imigrantes alemães; mas também estão presentes nas diversas representações que se referem indiretamente ao animal, como na popularidade e atemporalidade da estampa *animal print*, presente especialmente no vestuário feminino.

A pluralidade de manifestações simbólicas e teriomórficas, segundo Durand (2002), equivale à consideração de uma assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal. Mas objeta-se que, nessa construção imaginária, os animais acabem recebendo significações que vão além de suas particularidades animais. Essa constatação pode ser um indício não só da complementariedade entre humanidade e animalidade, mas também de uma tendência humanizadora que se sobrepõe à primitividade dos animais.

Cirlot (2005) advoga que as origens do simbolismo animalístico se relacionam ao totemismo e à zoolatria. O primeiro se refere a uma prática religiosa que cultua um objeto, animal ou planta, e o segundo à adoração de animais praticada desde tempos remotos, quando havia identificação de uma divindade com certo animal ou com alguma qualidade que lhe fosse característica. Em termos de evolução biológica refere-se aos instintos, ao inconsciente e à relação com o primevo. Psicologicamente, os animais dimensionam a distância ou proximidade com a psique consciente como um aspecto ainda não diferenciado ou racionalizado. Aparecem, segundo Jung (1944/1991), em ritos de renovação e em sonhos, cumprindo a função simbólica de aproximação das representações arcaicas na consciência. Durand (2002) endossa a ideia de Jung de que os animais que aparecem na consciência humana indicariam regressão às pulsões mais arcaicas. Para Jung (1944/1991), "trata-se de tentativas de abolir o hiato entre a consciência e o inconsciente, sendo este último a própria fonte da vida, a fim de realizar uma reunificação do indivíduo com o solo materno da disposição instintiva [...]" (p. 146).

Os estudos realizados por Hermann Rorschach também apontam para a relação imbricada entre o psiquismo humano e o animal. A relação humana com o animal, além de regressiva, assinala possibilidade de ampliação de consciência e contato com diferentes forças instintivas que cada animal parece despertar. Segundo Ramos et al (1999):

Cada ser humano contém em si todos eles. Dentro de nós está o lobo, o carneiro, a onça, o cavalo. Cada um passa a ser parte de uma "fauna" de convenções comportamentais: "bravo como uma onça", "manso como um carneiro", "lento como uma tartaruga", "esperto como uma raposa". A mensagem característica de cada animal é uma referência externa para um sentimento interno, que é trazido à vida pela observação e pela mímica (p. 18).

A mais antiga imagem figurativa esculpida de que se tem registro é o Homem Leão Aurigaciano (Figura 2), uma escultura em madeira encontrada em *Hohlenstein-Stadel*, na Alemanha, datada de 40.000 anos. Essa escultura serve de inspiração para Colman (2016) como ilustração da origem da imaginação simbólica, para a qual o autor destaca a formulação de fatos sociais via símbolos materiais, que provém a base para se pensar sobre o mundo não-material que opera sobre o desenvolvimento da consciência, a imaginação e o sentido de uma dimensão espiritual. Ou seja, os símbolos potencializam experiências transcendentais. A força da presença da imagem como símbolo é a materialização daquilo que o sustenta. Colman (2016) ressalta que a manutenção da relação animal-humano e todos os símbolos que a isso se referem sofrem, ao longo do tempo, transmutações de significados que não necessariamente estão em sua origem. Podemos somente apreender algumas das variantes que compõem o simbolismo dessa antiga imagem, permanecendo, em si, fonte de mistério e fascínio.



Figura 2. Homem leão Aurigaciano.

Fonte: <https://www.historiaantiga.com/pedacos-de-arte-antigos>

Exemplo dessa relação humano-animal se encontra ainda no deus mitraico Aion (Figura 3), que representa o tempo, assim como longos períodos de tempo e a eternidade: em uma das mãos segura uma chave e na outra um cetro; a cabeça de leão representa o verão e sua natureza aquecida. Outras figuras ilustrativas são as famosas pinturas africanas, como a figura em pé com cabeça de antílope (Figura 4), e o bípede meio humano meio animal, conhecido como "O feiticeiro" da caverna Trois-Frères, na França (Figura 5). Com relação a esta última, pressupõe-se uma ligação da arte paleolítica com ações mágicas: as figuras humanas disfarçadas de animais serviriam, em grande parte, para a interpretação de danças mímico-mágicas.



Figura 3. Deus mitraico Aion.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aion_\(mitologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aion_(mitologia))



Figura 4. Figura em pé com cabeça de antílope.

Fonte: Gaillard, C. (2017). *The Soul of Art: Analysis and Creation*. College Station: Texas A&M University Press, p. 20.



Figura 5. O feiticeiro, caverna Trois-Frères, França (esboço).

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorcerer_\(cave_art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorcerer_(cave_art))

No contexto medieval, os bestiários que compõem as *mirabilias* fazem parte de um interesse, já antigo, por terras ainda não exploradas e de todos os tipos de seres que nelas habitavam (Eco, 2014). São fantasias tornadas imagens, livros que

alimentam a desconfiança de que há coisas que escapam da compreensão humana e que surgem sob as mais diversas figuras, predizendo que a impossibilidade de um contato direto faz gerir figuras semi-humanas, indicativas de um processo de diferenciação entre o animal e o humano. Gaillard (2017) hipotetiza que, desde tempos pré-históricos, já se observa a emergência das sombras da inconsciência e uma tomada de consciência sobre as diferenças entre humanos e animais. Para Jung (1934-5/2006), "o alcance indefinido da parte do inconsciente torna impossível uma apreensão e descrição completa da personalidade humana. Conseqüentemente, o inconsciente complementa o quadro com figuras vivas, que vão do animal até a divindade como os dois extremos além do humano (p. 188).

As figuras dos bestiários antecedem a conquista do Novo Mundo, um momento histórico marcado por olhares, desejos científicos e ampliação da consciência planetária e como espaço de projeção dos monstros "interiores" apaziguados ou reprimidos pelo processo civilizatório europeu. Exemplos dessas figuras são os Cinocéfalos, que possuem cabeça canina, e seus latidos os identificam mais como animais do que como homens (Figura 6). Estão presentes no *Livre des Merveilles* (séc. XV) do Mestre de Boucicaut, entre outras obras como *De Monstris de Fortunio Liceti* de 1668 (Figura 7) e *Physica Curiosa* de Caspar Schott de 1662, com corpo humano e cabeça de elefante (Figura 8).



Figura 6. Cinocéfalos.

Fonte: Eco, H. (2014). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, p. 123.



Figura 7. De Monstris de Fortunio Liceti.

Fonte: Eco, H. (2014). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, p. 248.



Figura 8. Corpo humano e cabeça de elefante, *Physica Curiosa* de Caspar Schott.

Fonte: Eco, H. (2014). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, p. 248.

Esse imaginário medieval também inspira importantes artistas, como Hieronymus Bosch. Dotado de um talento para a experimentação, criou obras povoadas por figuras grotescas, pela natureza e por temas religiosos, especialmente sobre a moral humana. Na "Tentação de Santo Antônio" (1502), um músico com focinho de porco portando um alaúde (Figura 9, detalhe) é uma das personagens que rodeiam o santo, como personificação de um dos demônios que vêm para atentá-lo. O instrumento que porta é, na época de Bosch, um dos que se associavam ao prazer sensual em contraposição àqueles relacionados à música sacra edificante, e o focinho de porco identifica a figura como imoral e falsa.



Figura 9. Tentação de Santo Antônio de Hieronymus Bosch (detalhe).

Fonte: Eco, H. (2014). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, p. 104.

Em terras brasileiras, a indissociabilidade entre o humano e o animal é um elemento fundante da cultura Yanomami, que considera não apenas o respeito pela vida dos animais como fontes de alimento, mas estabelecem com os animais uma conexão cultural com a origem de seu povo. Segundo Kopenawa e Albert (2015):

É verdade. No primeiro tempo, quando os ancestrais animais yarori se transformaram, suas peles se tornaram animais de caça e suas imagens, espíritos

xapiri. Por isso estes sempre consideram os animais como antepassados, iguais a eles mesmos, e assim os nomeiam. Nós também, por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós (p. 117).

Essa indissociabilidade também está presente na crucificação de um cavalo que se sustenta sobre duas pernas (Figura 10), em um desenho de Octávio Ignácio, um dos frequentadores da Seção de Terapêutica Ocupacional e de Reabilitação idealizados por Nise da Silveira e Almir Mavignier, na década de 1940. O desenho toca em temas que tratam dos opostos natureza/espírito, tão enfatizados pelo cristianismo, como o sacrifício, a crucificação e o dilaceramento. Nas palavras de Octávio, o próprio Cristo tem uma ascendência animal. Pode-se inferir que se trata de um símbolo integrador dos opostos, da união do animal e do humano, cujo sacrifício levará à ascensão.

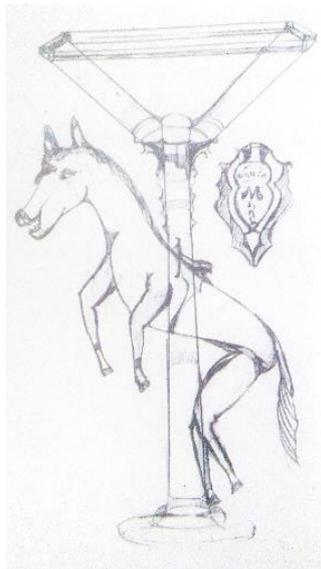


Figura 10. Crucificação de um cavalo de Octávio Ignácio.

Fonte: Silveira, N. da. (2015). *Imagens do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 131.

Mesmo na arte contemporânea, que opera uma ruptura com os padrões criativos em relação a temáticas, processos e materialidades, a simbologia teriomórfica parece cumprir um papel relevante. Abertas a apropriações e interpretações e cumprindo-se o ritual da factibilidade da fruição, duas obras merecem especial atenção: a primeira é a do jovem artista brasileiro Pedro Panta, um desenho inspirado na pintura "O grande masturbador" (1929) de Salvador Dalí. Trata de um tipo de desenho anatômico humano com cabeça de pássaro (Figura 11). Dispõe-se estilisticamente a partir de uma estrutura urobórica, pressupondo uma continuidade entre o humano, o animal e variações de qualidade abstratas. A segunda obra é de Guiles, um artista do grafite que retrata um homem jovem com

cabeça de cachorro da raça pastor alemão, com vestes urbanas e utilizando como meio de transporte um patinete (Figura 12). Ambas as figuras transitam entre elementos atribuídos à consciência e desconhecidos inconscientes.



Figura 11. Desenho anômico humano com cabeça de pássaro de Pedro Panta.

Fonte: @pedro.panta.art

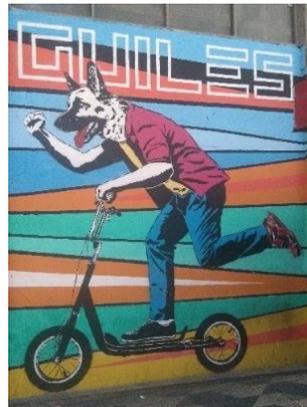


Figura 12. Homem jovem com cabeça de cachorro da raça pastor alemão de Guiles.

Fonte: fotografia de Sandro Leite.

Sobre os símbolos teriomórficos, Jung (1934-5/2006) assinala que as funções e conteúdos que eles trazem estão na esfera extra-humana, seja no “sobre-humano demoníaco” como no “infra-humano animal” (p. 226). Esta dicotomia se atualiza em possibilidades de conscientização ou condição de possessão arquetípica relativa a experiências no mundo contemporâneo. Talvez seja essa a grande função da arte: rememorar sentimentos, fantasias, imagens oníricas que se fizeram e se fazem presentes via registros visuais e sinalizam nossa trajetória e vicissitudes. O estudo sobre a memória, nesse sentido, tanto nas discussões filosóficas, sociológicas e psicológicas, enigmáticas do ponto de vista de uma suposta conservação e transmissão (Shamdasani, 2015), quanto pelos arranjos de Warburg no Atlas, sugerem que lembrar é preciso.

A ATUALIZAÇÃO DOS SÍMBOLOS

Os símbolos não morrem porque, como potências criativas, rompem a dimensão temporal e se atualizam a partir de novos usos e significados. Seus aspectos

comunicacionais favorecem a apresentação daquilo que ainda é desconhecido e está tomando uma forma, assim como pode ser considerado o “espírito do mundo”, numa acepção romântica. Esses dois modos de ser, segundo Colman (2016), se efetivam em uma comunidade simbólica que já se utiliza de uma linguagem simbólica, suficientemente capaz de pressentir e dar vazão às diversas formas de aparição do símbolo. A assimilação simbólica referida por Durand (2002) se solidariza com esse pensamento.

A personalização do uso de animais na arte, especialmente na arte contemporânea, é uma conquista do exercício da autoria e pode indicar novas funções como denunciar, inclusive, os modos de cultura narcísica: o homem-águia se exhibe diante do celular transformando a potência da águia em produto de troca e valorização social (Guiles, Figura 13).

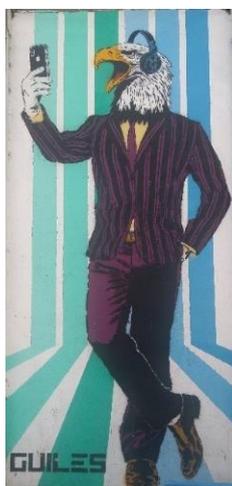


Figura 13. Homem de terno com cabeça de águia e celular.

Fonte: fotografia de Sandro Leite.

A inesgotabilidade do símbolo pressupõe um caráter paradoxal pertinente à sua natureza: ao mesmo tempo em que pode ser compreendido, ou pressentido, pode também ser renovado; a força do símbolo subsiste à sua transitoriedade. A ativação do símbolo presentifica uma ‘necessidade’ urgente de atualização, mas segundo Jung (1957/2013), só será compreendido de novo se as formas de se apresentar se atualizarem aos novos contextos. Deriva dessa ideia o arquétipo como fonte, potência e as várias facetas de sua apresentação. Conjetura-se então que arquétipos sejam construtos para indicar substratos vivos que compõem história pela multiplicidade de imagens com que se fazem visíveis.

Uma aproximação pode ser feita entre as noções de Warburg e de Jung sobre a transmissibilidade das imagens. Ambos os autores se alicerçam nos estudos de arqueologia, filologia antropológica, psicologia social e arte. Se para Jung o arquétipo sustenta hipoteticamente a fonte de imagens e está em constante processo de atualização (fator subjetivo), a transmissão de memórias, para Warburg, pode ser apreciada e analisada por meio da arte e constitui vestígios que podem vir a ser restaurados prospectivamente. A ‘imagem preexistente’, segundo

Warburg, serve como instrumento antropológico de preservação ao longo do tempo de tipos, elementos formais, temperamentos, emoções e situações. A história da arte teria o papel de ressaltar as experiências e histórias humanas que se repetem ao longo do tempo, tornadas visíveis por meio da arte. Warburg estudou a imagem do ponto de vista da complexidade e dos vestígios artísticos, e Jung a considerou como fonte de conhecimento, tanto para a sistematização de sua psicologia quanto pelo fato de ele mesmo tornar visível por meio de imagens as próprias experiências pessoais (Livros Negros e Livro Vermelho). A potência criativa dos símbolos se atualiza pela necessidade humana de reviver, integrar e, quem sabe, transcender.

Nota-se que o uso do simbolismo teriomórfico, como já assinalado por Durand (2002) bem como por Colman (2016), pode se sobrepor às particularidades de cada animal. Animais que se humanizam, por assim dizer, surgem com frequência na contemporaneidade; assinalam talvez a descrença no humano e sua fusão ao trans-humano como solução compensatória, solução esta frustrada quando carece de conscientização daquilo que nos assola, seja o narcisismo, seja a dominância tecnológica, seja o utilitarismo nas relações. Falha a conexão com a esfera espiritual – que permanece em estado de possessão grandiosa – e com a esfera instintiva, revelada pelo adoecimento das adições, da obesidade, e outros.

O grafite de Guiles (Figura 13) ilustra parte do exposto; a potência espiritual simbolizada na águia com sua aguçada visão frontal, que permite o cálculo exato da localização de sua presa, está longe de ser integrada à consciência. Há dominância da tecnologia como fruto do desenvolvimento intelectual/científico dissociando a instintividade da águia, um animal predador e pouco propenso à domesticação. Dominar os instintos em uma humanização forçada resulta em uma pseudo-humanização, que impede integrar tanto a esfera instintiva como a espiritual. Outras tantas possibilidades de leitura se desdobram ativadas em cada momento da história e da cultura. O animal dentro e fora de nós sempre nos fascina.

Concluindo, a evocação simbólica teriomórfica na arte e na fantasia acompanha a consciência humana desde os primórdios aventando-se a hipótese de que seja uma necessidade psíquica de reunir a natureza biológica, sua força desejante instintiva com a esfera da mente e do sentido de ser. As vicissitudes do percurso do imaginário expressam, nessas imagens, as contradições do desejo, dos conflitos primários e culturais, das ambições inconscientes, em suma, nossa natureza dual natureza-espírito com desafios que se renovam no decorrer da história e das circunstâncias socioambientais. Enseja-se a continuidade de pesquisas desses símbolos na arte a fim de reunir material de distintos estilos e períodos.

REFERÊNCIAS

Candau, J. (2016). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.

Cirlot, J.-E. (2005). *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro.

- Colman, W. (2016). *Act and Image: The Emergence of Symbolic Imagination*. New Orleans, Louisiana: Spring Journal Books.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. (ArteFissil; 5).
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção biblioteca universal).
- Eco, H. (2014). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record.
- Gaillard, C. (2017). *The Soul of Art: Analysis and Creation*. College Station: Texas A&M University Press.
- Freud, S. (2013). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In S. Freud, *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)* (pp. 113-219). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gombrich, E. H. (1986). *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (2a ed.). Chicago-Oxford: The University of Chicago Press-Phaidon.
- Jung, C. G. (1944/1991). *Psicologia e alquimia* (OC, Vol. XII, 4ª. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1934-5/2006). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (OC, Vol. XI/1, 4ª. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1929/2013). *A prática da psicoterapia* (OC, Vol. XVI/1, 16ª. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1957/2013). *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência* (OC, Vol. XVI/2, 16ª. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1911/2016). *Símbolos da transformação* (9ª. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Kalinowska, M. (2012). Monuments of Memory: Defensive Mechanisms of the Collective Psyche and Their Manifestation in the Memorialization Process. *Journal of Analytical Psychology*, 57, 425-444, <https://doi.org/10.1111/j.1468-5922.2012.01984.x>
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Michaud, P.-A. (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ramos, D. G., Be Biase, M. C., Balthazar, N. H. M., Rodrigues, M. L. P., Sauaia, N. M. L., Sayegh, R. R., & Malta, S. M. T. C. (1999). *Os animais e a psique: do simbolismo à consciência*. São Paulo: Palas Athena.
- Shamdasani, S. (2015). *Jung e a construção da psicologia moderna: o sonho de uma ciência*. São Paulo: Ideias & Letras.
- Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras.

CONFLITOS DE INTERESSES

Não há conflitos de interesses.

SOBRE OS AUTORES

Sandro Leite possui Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas (2001 FPA), Especialização em Arteterapia (2002 USJT), Mestrado e Doutorado em Psicologia Clínica no Núcleo de Estudos Junguianos, PUCSP (2012 e 2019). Docente em cursos de Graduação (Artes Visuais e Musicoterapia - FMU), Criador e Coordenador do Curso de Especialização em Arteterapia Analítica e Coordenador dos Cursos de Especialização em Educação - FMU. e-mail: sandro.leite@fmu.br.

 <https://orcid.org/0000-0003-2256-3958>

Liliana Liviano Wahba possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1971), mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1982) e doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). Pós-doutorado na FMUSP (2017). Atualmente é professor assistente doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, diretora de psicologia - OSIP Ser em Cena e membro da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica. e-mail: lwahba@pucsp.br.

 <https://orcid.org/0000-0002-6316-2010>